

Владимир Жеребов  
Татьяна Солдатенкова

## ПЛОСКАЯ КРОВЬ НЕЛЕПОГО ПРОСТРАНСТВА: КОГНИТИВНЫЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

### 0. Вступление

Конец XX – начало XXI вв. ознаменовались изменениями, как в самом русском языке, так и в языке современной русской поэзии. Поэзия всегда была в первую очередь традиционной областью литературных исследований, а язык сегодняшней поэзии, его выразительность и острота стали объектом пристального внимания лингвистов

Наряду с различными характерными особенностями, отмеченными многими исследователями, современная русская поэзия использует огромное количество новаторских средств выразительности, часто вступающих в противоречия с нормами языка. Так как живой разговорный язык напрямую связан с языком авторов, тонко воспринимающих изменения в актуальной культурной среде и в самой системе языка, эти, часто спорные с точки зрения эстетики, приемы, высвечивают самые конфликтные участки языковой системы. «Современная поэзия фиксирует травматичность текущей языковой ситуации» (Иванова 2010) Одним из ярких примеров поэзии, которая, оставаясь признанной большинством литературных критиков, тем не менее, использует эти противоречивые средства выразительности, является поэзия В. Кальпиди.

В. Кальпиди считается самым сильным и, пожалуй, самым известным автором урало-поволжского региона последнего десятилетия XX века. Именно его работы, его особая поэтика положили начало так называемому «большому уральскому стилю», связанному с одной стороны, как с эстетикой символизма, уходящей корнями к лирике Пастернака, так и с особой свободой языкового выражения, свойственной Бродскому. Этот стиль является одним из самых авторитетных в сфере современной русского поэзии. (Абашев 1998, Сидякина 2004, Иванова 2010, Бурштейн 1998)

Изучая язык современной поэзии, ученые двигаются в самых различных литературоведческих направлениях (см. например, Иванова 1985, Гаспаров 1991, Некрасова 1985, Зубова 2000).

Мы выбрали для нашего исследования иной метод.

Во второй половине XX века на передний план в современном языкознании вышли различные когнитивные теории, представленные такими учеными как Р. Лангакр, Д. Лаков, Ж. Фоконье, Р. Цур, М Теренер и многими другими. Важнейшее место в этих теориях занимает восприятие языка и его воздействие на человека. И в этой работе мы попытаемся проанализировать и понять структуру и воздействие этих новых языковых средств на читателя. Анализ текстов при помощи различных когнитивных теорий идея сама по себе не новая, и подобный анализ был предоставлен, например, Е. Семино (Semino 2003), П. Крипом (Crisp 2003), М. Бурк (Burke 2003), Л. Бутаковой (Бутакова 2003).

Из всех возможных методов на данный момент, кажется, наиболее частотно применяется концептуальный анализ, который, безусловно, дает определенное представление об идиостиле автора и о его индивидуальной концептосфере. В нашем исследовании мы отдали предпочтение сравнительно молодой теории ментальных пространств (*mental spaces theory*), разработанной Ж. Фоконье (Fauconnier 1985, 1994). Эта теория была впоследствии развита М. Тернером (Turner & Fauconnier 1993, 1998)

и получила название «Теория концептуального пересечения»<sup>1</sup> (conceptual blending theory). Пример анализа прозаического текста с использованием этой теории предоставлен в работе Е. Семино. (Semino 2003), анализ формирования фразеологических конструкций в работе В.И. Заботкиной (Заботкина 2009).

В нашей работе анализ стихотворений В. Кальпиди основывается на применении вышеуказанных двух теорий.

## **1. Ж. Фоконье "Теория ментальных пространств".**

Теория ментальных пространств была представлена Ж. Фоконье в 1985 году, и представляла собой переработку заимствованной из логики Теории возможных миров<sup>2</sup>.

В традиционной семантике и теории возможных миров смысл предложения равнозначен ситуации, порожденной этим предложением. Следствием этого теоретического положения является порождение возможного мира, в котором данная ситуация ощущается как реальность. Эта теория принадлежит скорее к сфере логики или философии, чем к лингвистике. Теория же, разработанная Ж. Фоконье, является переработкой данной идеи с сугубо лингвистической точки зрения. Согласно Фоконье, смысл любого предложения может быть извлечен при помощи анализа ментальных пространств. Ментальные пространства – это когнитивные структуры или сценарии, которые при восприятии текста мгновенно возникают в уме рецепторов. Эти структуры, в отличие от возможных миров, содержат не сами объекты реальности, а только их репрезентации. В общепринятой терминологии такие репрезентации получили название Идеальных Когнитивных Моделей (ИКМ) или фреймов. При этом процесс создания ментальных пространств в уме слушателя или читателя происходит спонтанно и неосознанно, по мере восприятия текста, т.е. последовательно. Ментальные пространства бывают двух типов: пространства базы, содержащие объекты, понятные всем собеседникам, и пространства-конструкторы, которые содержат объекты, устанавливающие новые пространства. Установленные таким образом пространства называются дочерними по терминологии Фоконье. Такие пространства выходят за рамки реального мира в сторону воображения, гипотез и фантазий.

Приведем пример анализа простейшего предложения при помощи данной теории.

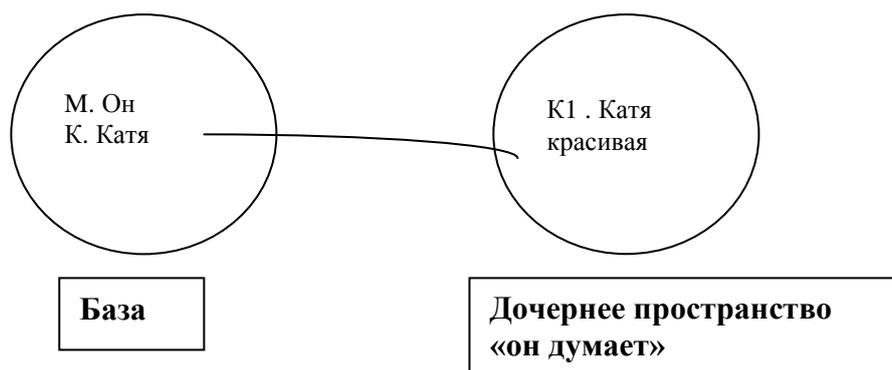
[1] Он думает, что Катя красивая.

Это предложение можно предоставить в виде следующей схемы (см. схема 1):

---

<sup>1</sup> В русском языке название теории имеет несколько вариантов перевода. В частности, встречается «теория концептуальной интеграции» [Г. Скребцова], «теория блендов» или «теория концептуального пересечения» [А. Залевская].

<sup>2</sup> См, например, Ryan 1991



**СХЕМА 1**

Базовое пространство, установленное этим предложением содержит два элемента: *Он* (то есть некто заведомо мужского пола), и *Катя*. Это пространство, с содержащимися в нем объектами, является репрезентацией реальности этого предложения. Фраза *Он думает, что...* является конструктором, потому что она отсылает нас в мысленный мир персонажа мужского пола, следовательно, она устанавливает новое пространство, связанное с базой, называемое дочерним по отношению к базе. Это пространство включает в себя элемент *Катя* со свойством *красивая*, причем это свойство не обязательно соответствует действительности, следовательно, свойства элемента дочернего пространства могут не совпадать со свойствами элементов пространства базы.

Помимо прочего, теория Фоконье различает роль и значение. Семантическая роль описывает какую либо категорию, например, категорию времени. Значения, в свою очередь, представляют собой конкретные примеры, составляющие определенную категорию. Такое разделение помогает расшифровать некоторые очевидные с точки зрения языка, но с трудом объяснимые с точки зрения семантики обороты.

[2] В молодости эта седая женщина была блондинкой.

Эта фраза не противоречит самой себе ни с точки зрения языка, ни с точки зрения здравого смысла, но при попытке логического анализа при помощи классических теорий, выявляет семантический парадокс. Здесь существует два пространства, находящиеся в разных временных плоскостях, и, согласно сформулированному ученым принципу доступа, «значение в одном пространстве может быть описано с помощью той роли, которую выполняет его двойник в другом пространстве, даже если эта роль является недействительной в первом пространстве» (Фоконье, 1994). Из этого следует, что в рамках указанного предложения, значение в пространства прошлого времени («в молодости») репрезентуется элементом «блондинка», в то время как в пространстве, находящемся в настоящем времени, свойства этого элемента описываются ролью «седой женщины».

Таким образом, в нашем восприятии одновременно существует два образа одной и той же женщины, которые находятся в разных временных пространствах.

Как уже было сказано ранее, при помощи этой теории может быть описана не только семантика предложений, но и целых текстов. Разумеется, следует отметить, что при нашем анализе, мы используем часто заведомо упрощенные схемы, обращая особое внимание на семантические парадоксы, языковые приемы и средства выразительности, которые кажутся мало объяснимыми с точки зрения других методов анализа. Такое упрощение является не столько желаемой, сколько вынужденной мерой, так как анализ

поэтических текстов, представляющих собой максимально сжатый набор информации, в любом ином случае оказался бы чрезвычайно громоздким и подобный анализ вряд ли имел бы смысл. Таким образом, анализируя стихотворения, мы намерено опускаем некоторые элементы.

## **1.2 Анализ стихотворений В. Кальпиди при помощи теории ментальных пространств**

В качестве первого примера, возьмем стихотворения В. Кальпиди со сборника «Ресницы», «Ей снилась собственная кровь...».

**1** «Летали брови без лица,  
порхали мокрые ресницы  
умерших женщин..." - до конца  
июля это всем приснится.

**2** Ей снилась собственная кровь  
скорее плоской, а не красной,  
ей снилась собственная кровь  
не ситцевой и не атласной.

**3** Ей снилось: кровь ее висит  
на длинной бельевой (не скажем:  
веревке) и почти кипит,  
вернее - закипает. Важным

**4** мне кажется ее наклон  
в горизонтальную тряпичность,  
+ ветер с четырех сторон,  
четырежды асимметричный

**5** пространству ветреного сна,  
которое назвать пространством  
нелепо, ибо так странна  
сия страна непостоянства.

**6** Ей снилась кровь как простыня,  
хрустящая с мороза, даже  
преувеличивая, я  
преуменьшаю сон. Прикажем

**7** ему окончиться в стихах,  
но он возникнет за стихами...  
Ей снилась кровь (читайте - прах,  
читайте - страх) - читайте сами.

**8** Ей снилась кровь, она могла,  
но не сумела стать любовью,  
и женщина изнемогла  
изогнутой над кровью бровью.

**9** Возобновляющийся взгляд  
вернулся к ней, и кровь вскипела.  
Она двенадцать раз подряд  
пыталась возвернуться в тело.

**10** Она проснется никогда,  
точнее: никогда проснется,  
и сильно красная вода  
над ней сомкнется.

Стихотворение представляет собой повествование в прошедшем времени. Базовое пространство стихотворения (base space) и все последующие пространства в стихотворении, формирующие сюжет стихотворения находятся в хронологическом порядке по отношению друг к другу.

База включает в себя образ женщины, представленный личным местоимением *она*, а так же репрезентацию фрейма *кровь*. В стихотворении этот фрейм играет главенствующую роль, так как он представлен в 8-и из 10-и строф.

Итак, мы имеем следующую схему (обратите внимание на схему 2):



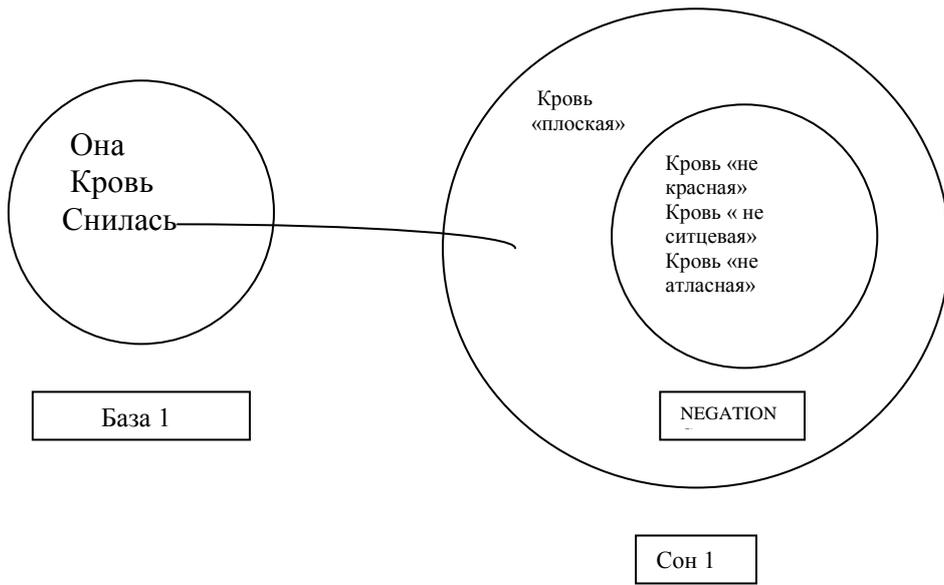
## СХЕМА 2

Необходимо так же заметить, что первая строфа стихотворения, выходит за рамки сюжетной канвы, так как в ней безличным предложением вводится цитата, задающая основной тон стихотворения, поэтому наш анализ мы начнем со второй строфы стихотворения.

Так как сюжет стихотворения разворачивается «во сне» женщины, мы устанавливаем множество ментальных пространств – “снов”. Перейдем к анализу второй строфы.

2 Ей снилась собственная кровь  
скорее плоской, а не красной,  
ей снилась собственная кровь  
не ситцевой и не атласной.

Фраза «Ей снилось» является конструктором, который устанавливает новое пространство Сон 1. Согласно теории Фоконье, отрицания и противоречия (в нашем случае кровь «не ситцевая» и «не атласная»), выражаются через особые пространства отрицания Negation, внутри которых отрицаемый элемент оказывается валидным, т.е. в первый момент прочтения воспринимается без отрицания. Таким образом, пространство Сон 1 содержит элемент «кровь скорее плоская», а другие элементы, описывающие образ крови героини «Кровь не красная», «кровь не ситцевая» и «кровь не атласная» оказываются включенными в пространство Negation, выражающее отрицание. Характеристики образа крови во сне героини при этом разительно отличаются от таковых в реальности (см. схему 3). Так, например, в пространстве сна кровь «не красная». Отношения, при которых свойства элементов дочернего пространства не совпадают со свойствами элементов базы, называются трансферными. Это, как правило, выражения чего либо ирреального, т.е. сна, мысли, мечты, и пр.



**СХЕМА 3**

Строфы 3, 4, 5, схема 4.

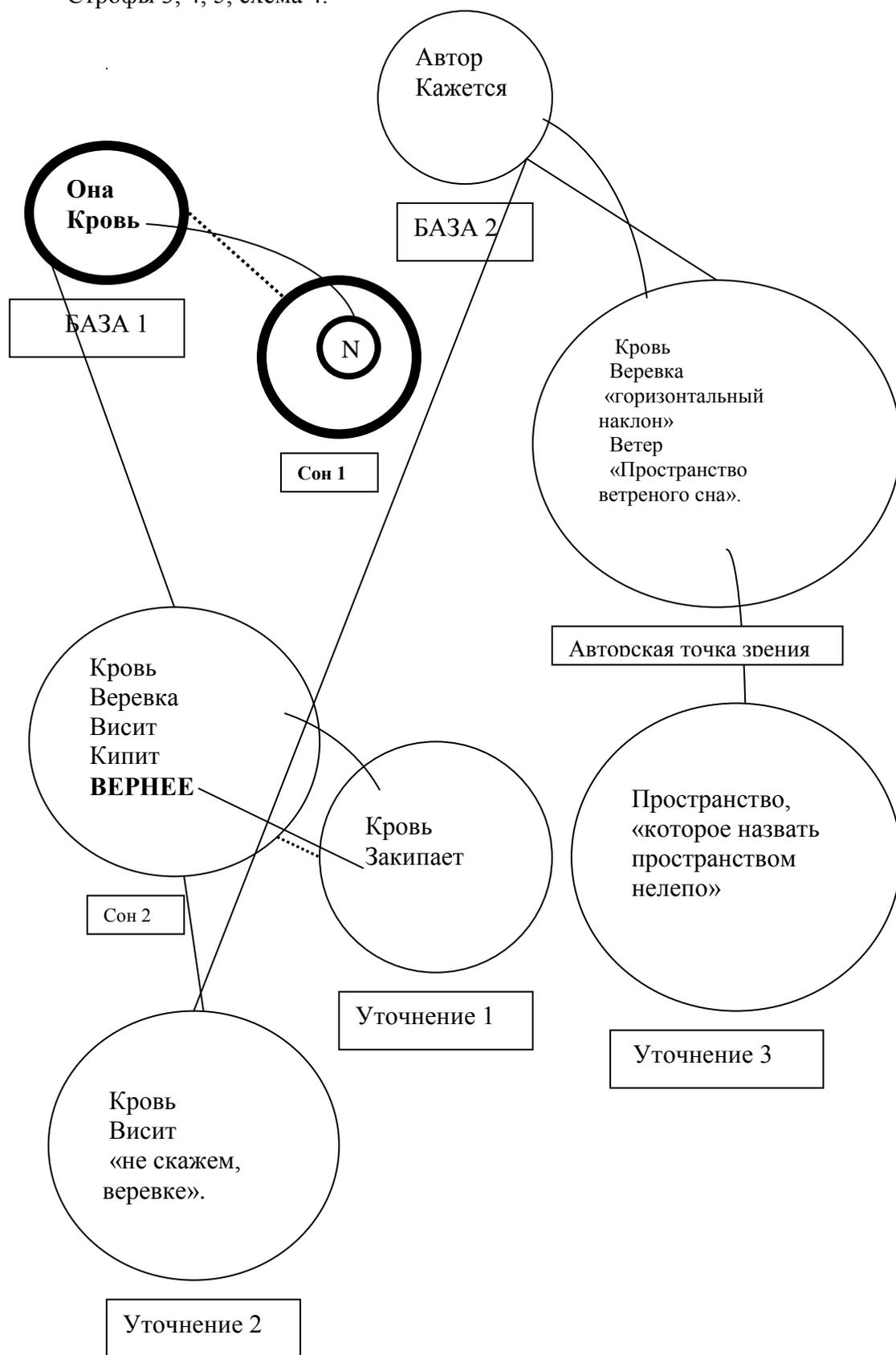


СХЕМА 4

3. Ей снилось: кровь ее висит  
на длинной бельевой (не скажем:  
веревке) и почти кипит,  
вернее - закипает. Важным

4. мне кажется ее наклон  
в горизонтальную тряпичность,  
+ ветер с четырех сторон,  
четырежды асимметричный

5. пространству ветреного сна,  
которое назвать пространством  
нелепо, ибо так странна  
сия страна непостоянства.

Анализ распространяется сразу на три строфы, так как здесь конец каждой строфы не является ни концом предложения, ни концом смыслового отрезка.

Первая строчка, «Ей снилось» устанавливает еще одно пространство сна 2, которое включает в себя элементы «Кровь», «Веревка», «Висит» и «Кипит». Слово «Вернее», конструирует еще одно пространство Уточнения 1, содержащее элементы «Кровь» и «Кровь закипает». Пространство, установленное при помощи конструктора «Вернее», является следствием уже установленного пространства. Таким образом, пространство Уточнение 1 находится удаленнее от базы 1. Такая «удаленность» в теории Фоконье получила название эпистемилогической дистанции.

Еще одно пространство устанавливает конструктор «мне кажется», являющийся словами автора-лирического героя, наблюдающего события сюжета стихотворения как бы со стороны. Данное пространство образует вторую базу стихотворения, содержащую элемент, выражающий мнение автора.

Присутствие второй базы и дочерних к ней пространств типично для поэзии Кальпиди, которому свойственен диалог с читателем.

Включение «... не скажем: веревке» так же не является элементом пространства Сна 2, так как оно образует новое пространство Уточнения 2, содержащее абстрактный элемент «нечто, что автор веревкой не называет». При словах «висит на длинной бельевой...» в нашем сознании возникает сценарий бельевой веревки. Автор, предвидя возникновение этого образа, намеренно лишает веревку ее собственного имени, посредством уточнения «не скажем». Такая языковая игра приводит к созданию особого сюрреалистического эффекта.

Пространство Уточнения 2 связано как с пространством Базы 2, так как является ремаркой автора, но так же и с пространством Сна 2, потому что кровь висит на «чем-то» именно в нем.

Похожие отношения устанавливает четвертая строфа и строчки «пространству ветреного сна, которое назвать пространством нелепо». В ней появляется дочернее от базы 2 пространство Авторской точки зрения 1, содержащее в себе элементы «Кровь», «Веревка» (выраженная здесь местоимением «ее»), «Горизонтальный наклон», «Ветер» и «Пространство ветреного сна». Включение «Которое назвать пространством пытаюсь» является конструктором, устанавливающим новое пространство Уточнения 3, связанное с Базой 2 и с пространством авторской точки зрения, и содержащее абстрактный элемент «пространство, которое автор пытается назвать таковым, хотя в сущности неизвестно что это». Такая языковая игра встречается в работах Кальпиди очень часто, поэтому чтобы как-то охарактеризовать ее, мы решили здесь и далее называть такое явление промежуточной негацией.

6. Ей снилась кровь как простыня,  
хрустящая с мороза, даже  
преувеличивая, я  
преуменьшаю сон. Прикажем

7. ему окончиться в стихах,  
но он возникнет за стихами...  
Ей снилась кровь (читайте - прах,  
читайте - страх) - читайте сами.

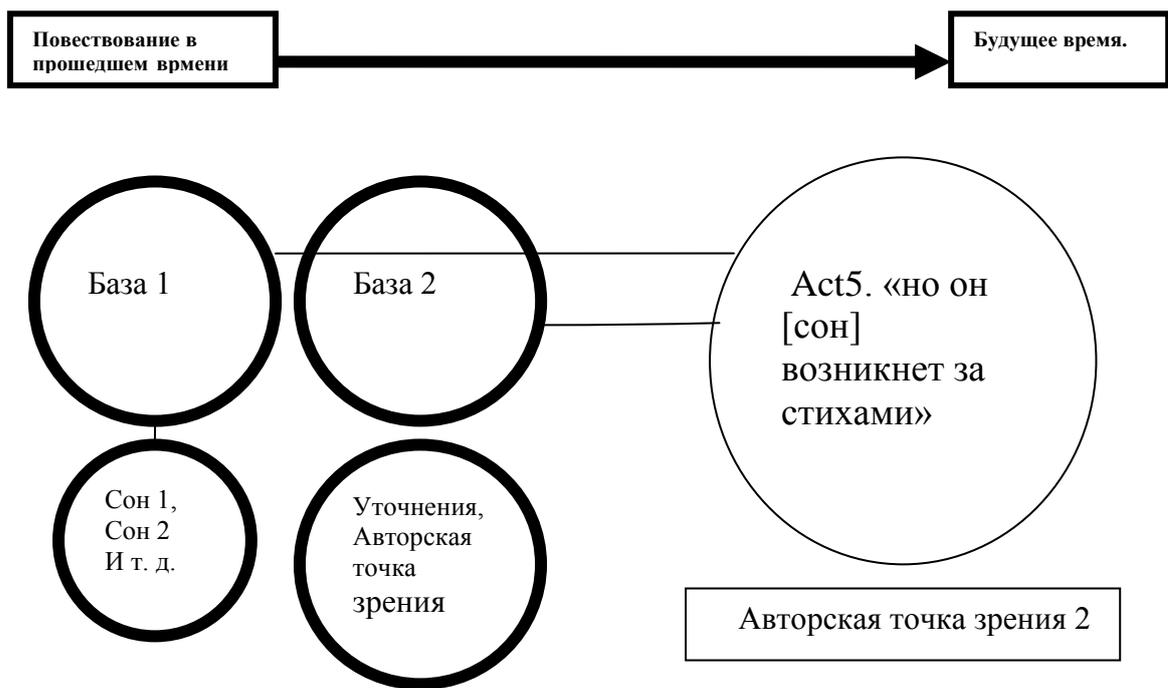
Далее обратимся к схеме 5 и 6-ой, 7-ой строфам стихотворения.

Дальнейшее развитие нашей схемы показывает появление новых пространств, являющихся дочерними к первой базе. Они построены по тому же принципу при помощи конструктора «ей снилось», и при помощи ремарки автора «даже преувеличивая, я преуменьшаю сон». Включение «читайте прах, читайте – страх, читайте сами» создает еще одно новое пространство.

Подробный анализ этих двух строф мы опустим в целях экономии места – в них практически ничего радикально нового нет. Обратим лучше внимание на временную и пространственную организацию стиха. Огромный интерес представляет строчка «Прикажем ему кончится в стихах, но он возникнет за стихами». Автор этой ремаркой устанавливает новое пространство, воспринимаемое нами как выходящее за пределы хронотопа стихотворения. Сон начинает жить вне текста повествования.

В то время как основная канва стихотворения развивается в прошедшем времени, глагол «прикажем», создающий пространство Авторской точки зрения 2, содержащее в себе утверждение «Но он (сон) возникнет за стихами», переносит нас в будущее время.

Таким образом, временная схема будет выглядеть так (для упрощения, не детализируем то, что мы уже разобрали ранее):

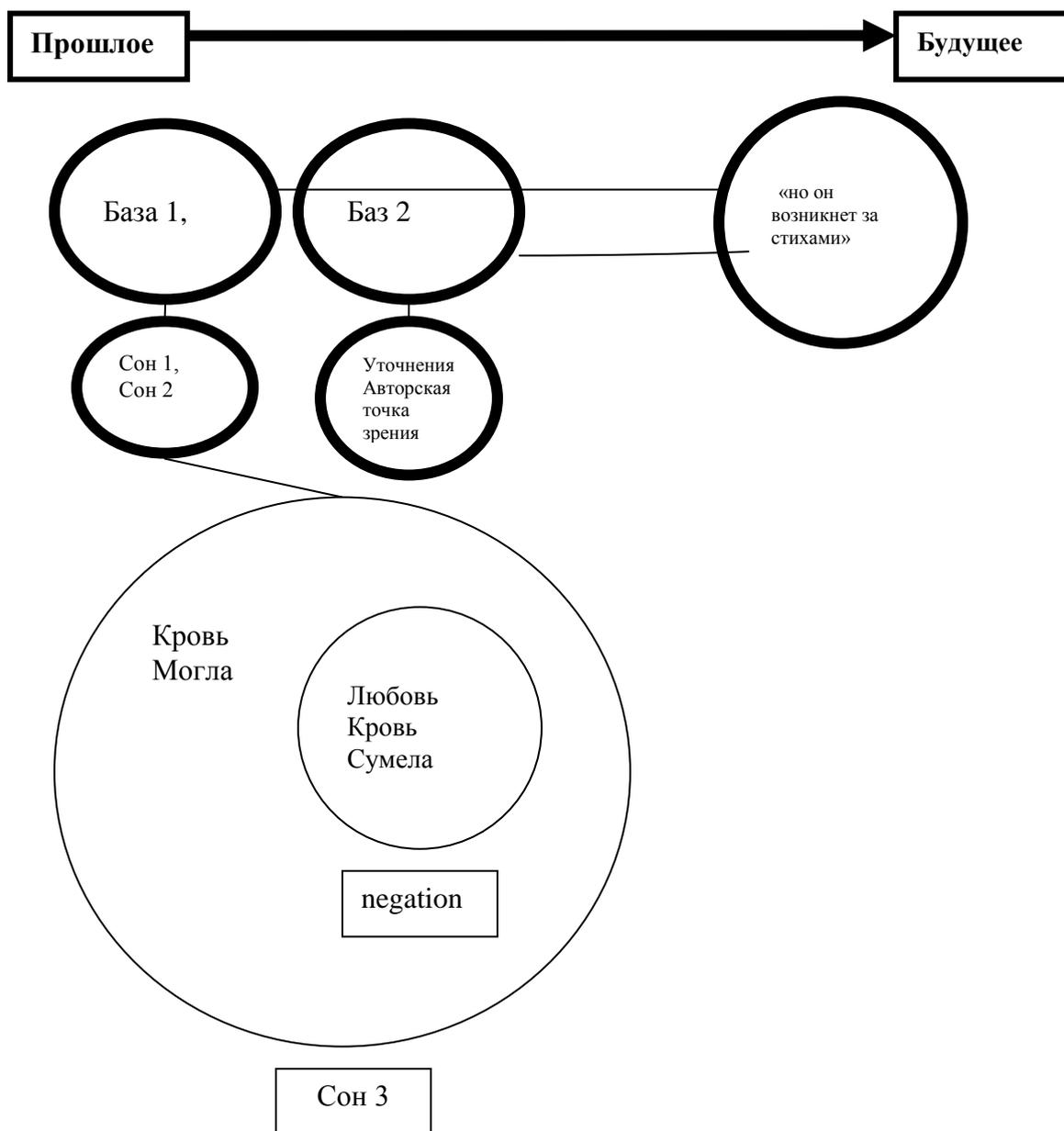


## СХЕМА 5

Строфа 8, схема 6.

8. Ей снилась кровь, она могла,  
но не сумела стать любовью,  
и женщина изнемогла  
изогнутой над кровью бровью.

Эта строфа добавляет новые элементы, дочерние от базы 1, устанавливая еще одно пространство сна 3. Оно содержит элемент «Кровь» и элемент модальности «Могла». В виду того, что отрицания и противоречия (в нашем случае «могла, но не сумела») выражаются через особые пространства, внутри которых отрицаемый элемент оказывается валидным, мы имеем включенное в пространство сна 3 пространство негации Negation, содержащее элементы «Кровь», «Любовь» и «Сумела».



**СХЕМА 6**

Слова «и женщина изнемогла...» вызывают в восприятии новое пространство Реальность 1, так как эти слова описывают то, что происходит с героиней стихотворения в реальности - в то время пока она спит.

Это пространство выявляет эпистемилогическую дистанцию как от базы, так и от пространств сна, так как согласно тексту стихотворения, «женщина изнемогла» - следствие, проистекающие из событий, описанных в тексте ранее. Еще одно пространство Авторской точки зрения 3 содержит в себе элементы «изогнутая бровь» и «кровь». Оно связано и с пространством реальности 1, и с базой 2, потому что выражает авторскую точку зрения на происходящее. Таким образом, с учетом временной шкалы, дальнейшая схема будет выглядеть так (схема 7, та же строфа 8):

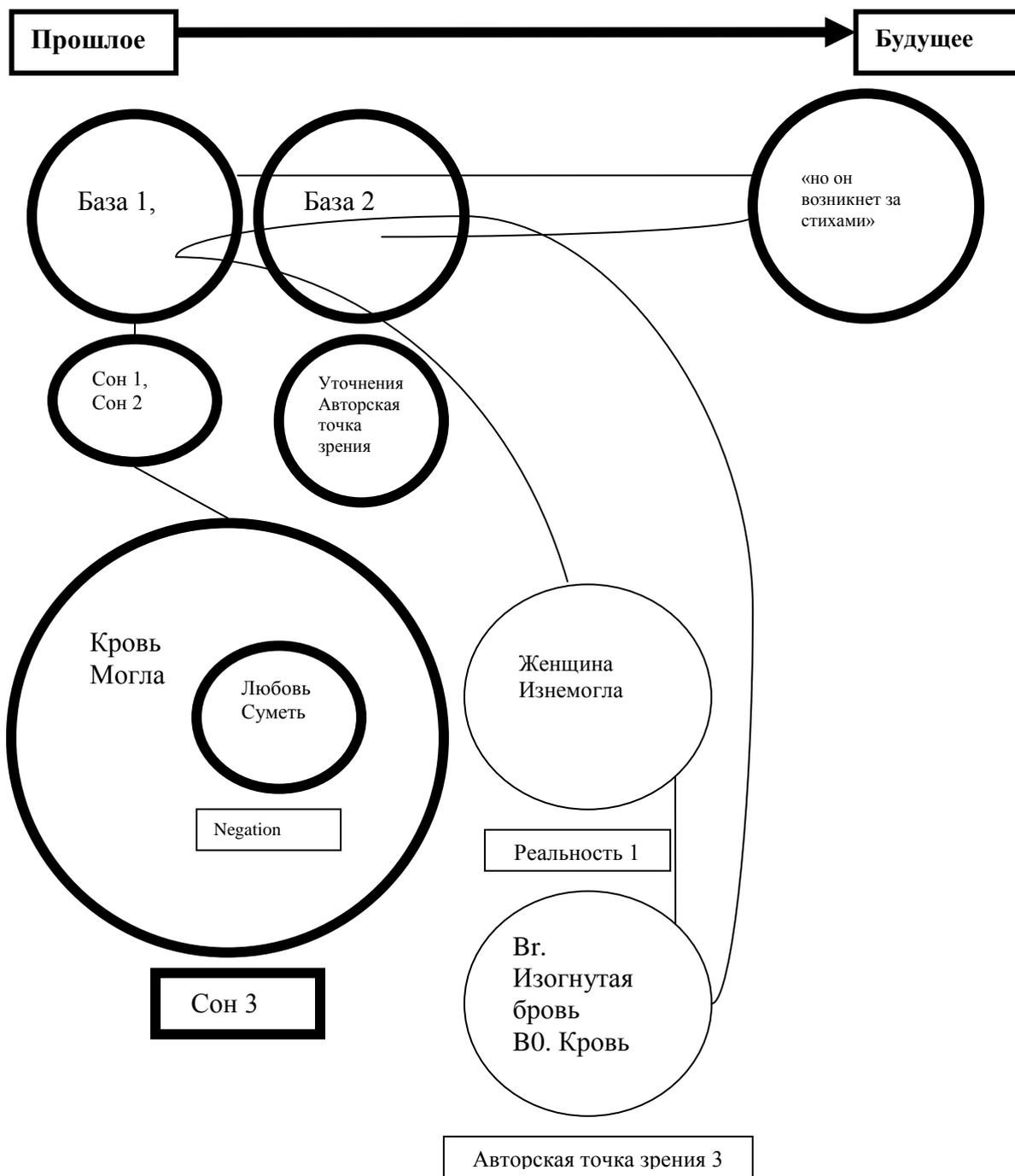
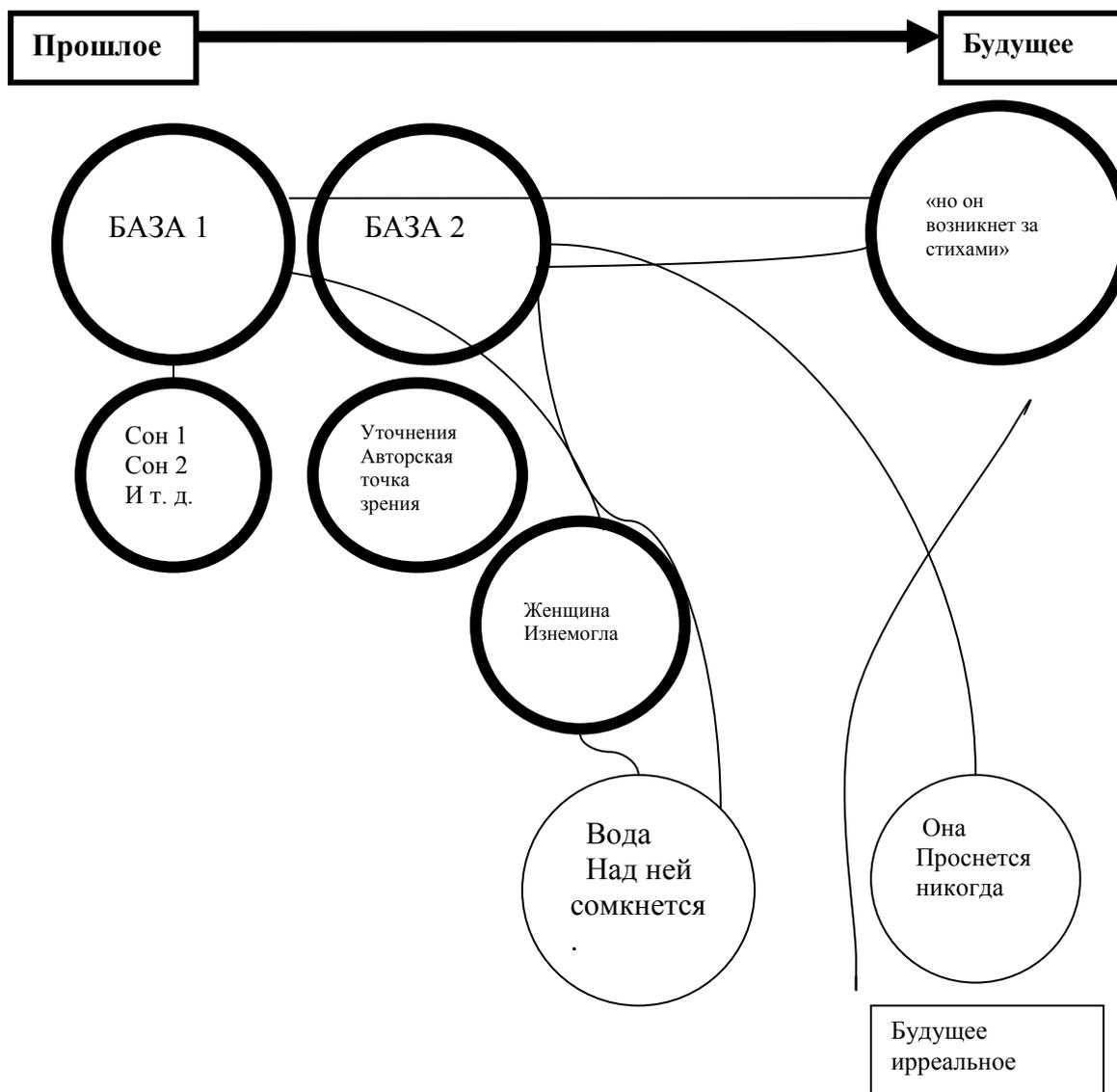


СХЕМА 7

Анализ 9 строфы выявляет тот же способ конструирования ментальных пространств, что и в строфах 6 и 7.



### СХЕМА 8

9. Она проснется никогда,  
 точнее: никогда проснется,  
 и сильно красная вода  
 над ней сомкнется.

Последняя строфа (10) и схема 8.

Эта строфа, закрывающая стихотворение содержит характерный для Кальпиди прием языковой игры. Он заключается в противоречии «она проснется никогда, точнее, никогда проснется». Разберем подробнее восприятие этого, казалось бы, бессмысленного с точки зрения грамматики выражения.

Слово «никогда» по правилам русской грамматики требует обязательной частицы «не», намеренно пропущенной автором. Глагол «проснется» в свою очередь, имеет валентность «когда», в которую могут входить такие элементы как «тогда», «сейчас», «теперь» и прочие. Отсутствие частицы «не» при этом глаголе, вписывает слово «никогда» в эту валентность, и «никогда» получает здесь значение референтной точки в какой-то неведомый момент времени. Это слово теряет таким образом отрицательное значение и позволяет автору выйти за пределы реального времени. Так же интересно наше восприятие строчки «и сильно красная вода над ней сомкнется». В виду того, что

сочетание «никогда проснется» образовано при помощи глагола будущего времени совершенного вида, оно находится в пространстве за пределами хронотопа - в некоем «будущем ирреальном» времени. В то же время, строчка «сильно красная вода над ней сомкнется» образует пространство, находящееся в пределах хронотопа, и направленным в обычное будущее время.

Эта строфа выявляет игру автора с пространственно-временной организацией стиха, где при помощи глаголов поэт разрывает хронотоп, выводя определенные элементы за пределы реального времени стихотворения, в данном случае, в ирреальное будущее.

### 1.3

Рассмотрим еще одно стихотворение В. Кальпиди из сборника «Ресницы».

1. С хрустом сбросили листья осины,  
ты вдогонку им сбросишь ресницы -  
это с виду не очень красиво  
и тем более, кажется, снится.

2. Ты направилась к низенькой роще,  
где умрешь без помарок - вчистую,  
и, возможно, я только на ощупь  
отыщу твою память пустую.

3. Приближаясь к последней разлуке,  
увлажняясь, ты станешь манерной,  
и твои незаметные руки  
белоснежной покроются скверной.

4. Разделившись на две половины,  
ты в другую уйдешь половину,  
и останутся катыши глины  
вместо тела валяться невинно.

5. Несоленая и никакая,  
не гусиной одетая кожей,  
ты, сама над собою взлетая,  
непрозрачной покроешься дрожью...

Анализ этого текста мы так же проведем по строфам. Итак, первая строфа устанавливает пространство базы 1, содержащее элементы «осины», «листья» и действие «сбрасывать», выраженное глаголом прошедшего времени совершенного вида. При этом характеристику действия «с хрустом» можно тоже считать элементом базы 1. Реплика «это с виду не очень красиво» устанавливает вторую базу стихотворения, потому что эти слова показывают автора и как наблюдателя, и как человека, ведущего диалог самим с собой (посредством вводного слова «кажется»). Строка «ты вдогонку им сбросишь ресницы» устанавливает дочернее от базы 2 пространство Предположения 1 при помощи конструктора «кажется». Это пространство содержит элементы «ты», «ресницы» и элемент действия «сбрасывать». Таким образом, база 1 выражает некое реальное пространство текста при помощи глагола совершенного вида прошедшего времени «сбросили». Следует отметить, что это реальное пространство текста во всем стихотворении выражено этим же прошедшим временем (см. схему 9).

# ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ → БУДУЩЕЕ ВРЕМЯ

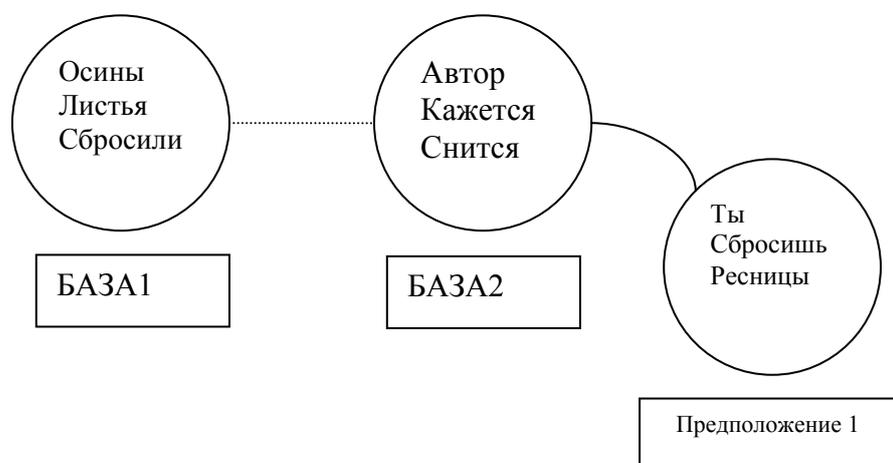


СХЕМА 9

Строчка из строфы 2 «ты направилась к низенькой роще» порождает дочернее к базе 1 пространство реальности 1, содержащее элементы «Ты», «Роща» и «направилась». Ни база 1, ни пространство реальности 1 не связаны напрямую с базой 2, выражающей авторскую точку зрения. Эти пространства находятся в разных временных и смысловых плоскостях текста.

База 2 и дочерние к ней пространства являются предположением автора о том, как с его точки зрения будут разворачиваться события в дальнейшем.

Строчка «где умрешь...» устанавливает пространство предположения 2, отображающее предполагаемое развитие событий. Уточнение «без помарок, вчистую» в данном контексте кажется парадоксальным, потому что в реальности смерть не бывает ни «без помарок» ни «вчистую». Употребляя слово «вчистую», одним из значений которого является «совсем, совершенно» (Ожегов 1998), автор усиливает образ необратимости смерти, которая онтологически необратима. Эта ремарка находится в отдельном пространстве уточнения 1, связанное с базой 2 и с пространством предположения 2. Последние две строки строфы 2 устанавливают еще одно пространство предположения 3 находящееся по временной шкале дальше от базы 2: автор ищет память уже после смерти героини стихотворения (см. схему 10).

ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ

БУДУЩЕЕ ВРЕМЯ

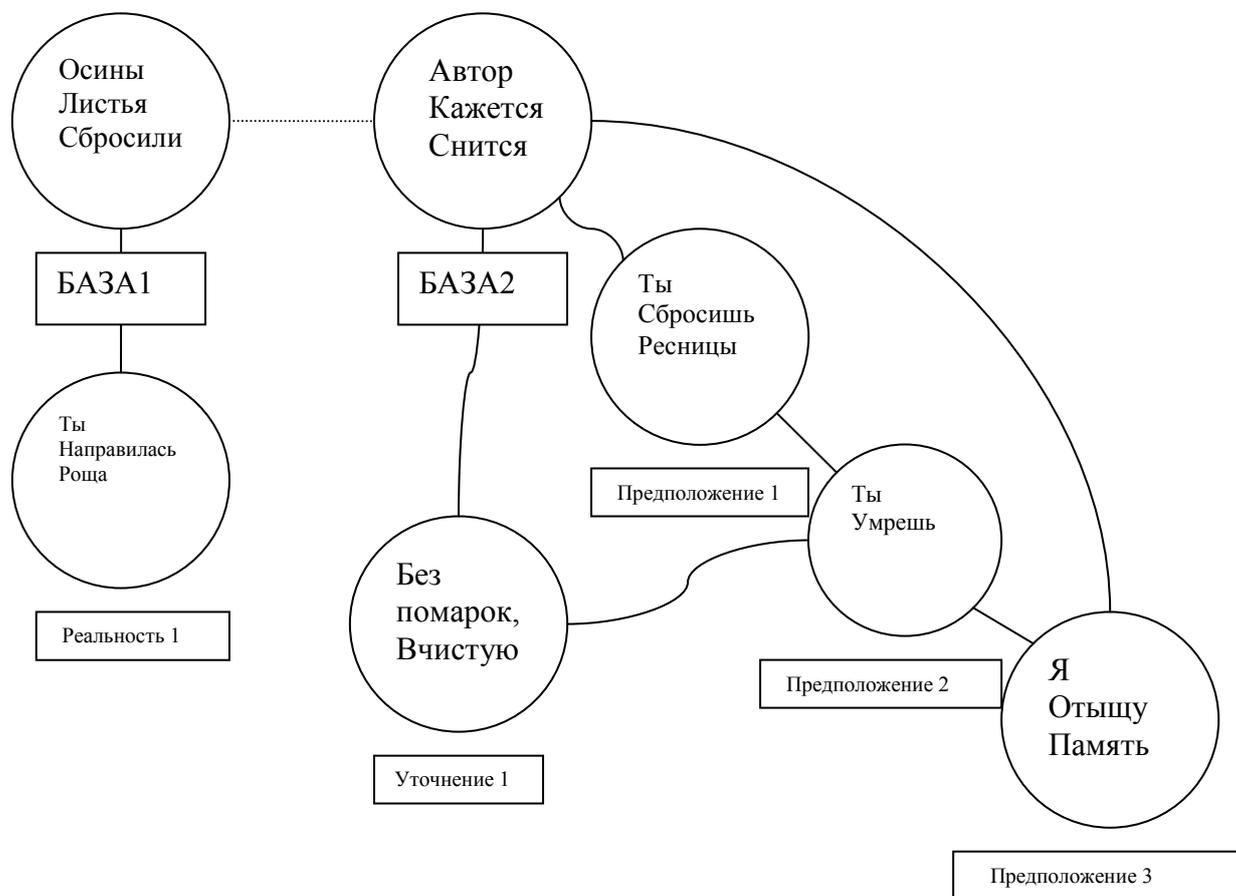


СХЕМА 10

Третья строфа, так же как и строки 3, 4 и 5 строфы 2 развивает предположение автора о развитии событий, поэтому подробный анализ этой строфы мы оставим в стороне. Остановимся на строфе 4. Она устанавливает три пространства, которые разрывают хронотоп стихотворения. Центральное пространство предположения 4 содержит элемент «ты». Оно порождает пространство предположения 5 («Ты уйдешь», «другая половина»), находящееся в будущем. Пространство предположения 6 («И останутся катыши глины»), так же порождаемое центральным пространством предположения 4, находится где то в «ирреальном прошлом» временной организации стихотворения. Такой разрыв хронотопа обусловлен тем, что глагол «уйдешь» является глаголом движения, заставляющим наше восприятие следовать за главной героиней. Глагол «останутся» в свою очередь глагол состояния. Поэтому, несмотря на то, что оба глагола имеют форму будущего времени, пространство предположения 6 и его составные элементы, все равно воспринимаются нами как нечто застывшее в прошлом, разрывая таким образом хронотоп стихотворения (см. Схема 11).

ПРОШЕДШЕЕ ВРЕМЯ

БУДУЩЕЕ ВРЕМЯ

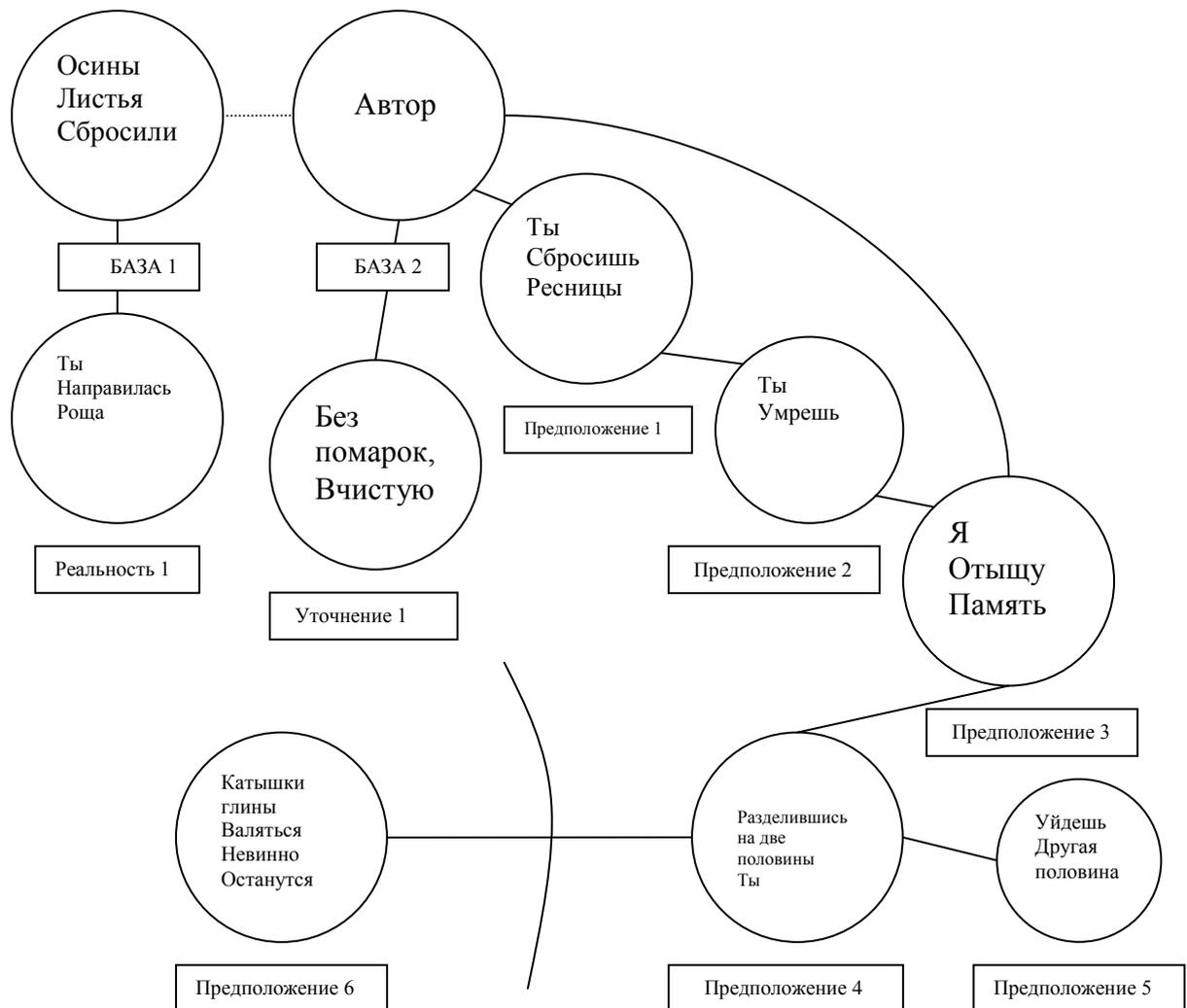


СХЕМА 11

Следующая строфа так же образует пространства, дочерние как к базе 2, так и ко второму пространству предыдущей строфы.

Здесь внимания заслуживают элементы характеристики «несоленая и никакая» и «непрозрачной дрожью». При помощи этих незначимых и абсурдных характеристик с преобладающим отрицанием свойства, автор пытается описать то, что не умещается в рамках языка, специально игнорируя устоявшиеся литературные клише.

## 2.1 Теория концептуального пересечения.

С целью получения более полного представления о воздействии языковой игры Кальпиди на восприятие читателя разберем еще одно стихотворение,

На этот раз использование классической теории ментальных пространств оказывается недостаточным для объяснения некоторых семантических парадоксов средств выразительности, поэтому мы будем использовать еще одну теорию когнитивной семантики, выросшую по своей сути из идеи Фоконье. Эта теория получила название «Теория концептуального пересечения», или, в другом варианте перевода, «Теория блендов» («Conceptual blending theory» или просто «Blending theory»).

Разработанная М. Тернером совместно с Фоконье, эта теория развивает как идеи, предложенные в теории ментальных пространств, так и еще более ранние идеи теории концептуальной метафоры, предложенное Лаковым и Джонсоном (Lakoff & Johnson 1980). В то время как теория ментальных пространств изначально была разработана для решения некоторых классических семантических парадоксов, теория блендов сосредоточена более на креативном аспекте мышления и восприятия, таком как например, метафоры. Существует мнение, что идея концептуального пересечения, выдвинутая Фоконье и Тернером описывает центральные для человеческого сознания и воображения процессы. Данная теория, помимо уже знакомых нам ментальных пространств, оперирует такими терминами, как «бленд», «концептуальное пересечение» или «концептуальное смешение» (Blending space), «генеративное пространство» (genetic space) и «вводное пространство» (input space). Эта теория объясняет образование метафоры следующим образом: несколько связанных между собой вводных пространств, содержащих определенные элементы, образует генеративное пространство, которое содержит абстрактную информацию, общую для элементов. Затем образуется еще одно пространство, содержащее новую информацию на основе смешения данных об элементах в каждом из вводных пространств. Такое пространство называется бленд. Иными словами, бленд дифференцирует информацию, получаемую при смешивании свойств элементов вводных пространств, но не существующую еще в них по отдельности.

Классическим примером такового бленда является метафора «хирург-живодер» (пример заимствован у Дж. Грейди (Grady 1999), что означает «плохой хирург», или «некомпетентный хирург». Эта метафора может быть проанализирована при помощи следующей схемы (схема 12):

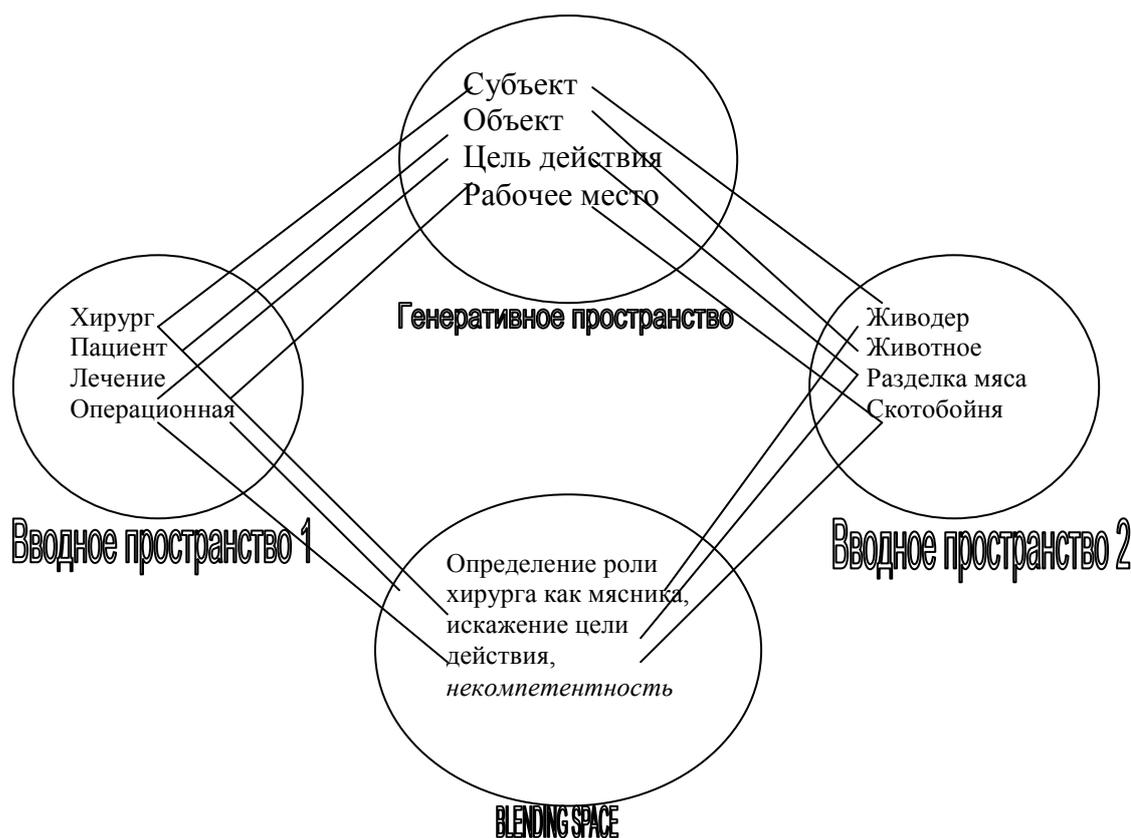


СХЕМА 12

Эта теория с успехом была использована многими учеными для анализа различных языковых явлений. Так, например, в работе В. И. Заботкиной (Заботкина 2009) она применяется для анализа способов образования фразеологизмов в современном английском языке.

Очевидно, что метафоры являются важнейшим элементом любого литературного текста, мы попробуем применить эту теорию на практике при разборе следующего стихотворения.

## 2.2. Анализ стихотворения Кальпиди при помощи обеих теорий.

При разборе следующего стихотворения, мы будем использовать как теорию ментальных пространств так и теорию концептуального пересечения.

1. Внезапно назвал я тебя Алсу,  
дочь моя. Не желая хромать в лесу  
хромосом, ты отвергла четыре лона  
материнских, стремясь к своему отцу.
2. И с мною придуманной высоты  
в минус-свет отказалась ты  
сойти, оставшись висеть в зените  
над жидким зеркалом пустоты.
3. Нету ни голоса, ни бровей,  
ни коленок в болячках, ни трех кровей,  
ни даже родинки мельче вдоха,  
который выдохнул муравей.
4. В тебя даже верить нельзя, т.к.  
за гранью веры твоя рука  
(вернее то, что назвать пытаюсь

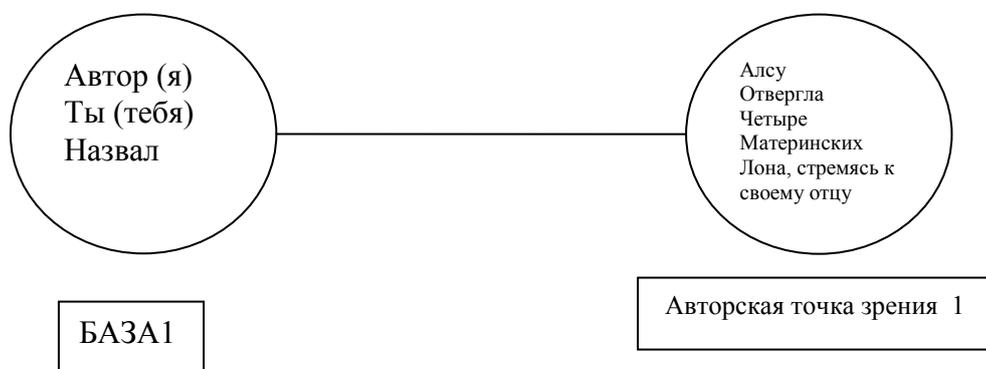
рукой) мне машет издалика  
**5.** Но ты смогла на меня навлечь  
 себя и предполагаешь течь  
 в венах моих, разгибая крови  
 кривую речку - в прямую речь.

**6.** Ты дочь моя и жена, и мать:  
 мгновенно взрослея, пускаешь вспять  
 свой точный, но троекратный возраст,  
 тайну которого не понять...

Это стихотворение представляет собой повествование в прошедшем времени от лица автора. Следовательно, в основе его базы лежит образ автора, отождествляемый с образом лирического героя, который представлен личным местоимением «Я». Первая строфа образует два связанных пространства. Первое содержит уже упомянутый элемент авторской точки зрения и некий женский образ «ты». Фраза «внезапно я назвал тебя Алсу», вкупе с обращением «дочь моя», образует дочернее к нему пространство авторской точки зрения 1, в котором «ты» является дочерью лирического героя и именуется Алсу. Оно так же содержит все элементы действий, описанные в строфе.

Рассмотрим причины, в соответствии с которыми не существующая по логике реальной жизни Алсу - нерожденное дитя - воспринимается как реальный и действующий субъект.

Глагол совершенного вида «отвергла», обозначает контролируемое действие<sup>3</sup>, совершенное субъектом Алсу. Контролируемое действие совершается по воле субъекта, поэтому не рожденная по смыслу Алсу предстает перед нами как волевой и действующий субъект.



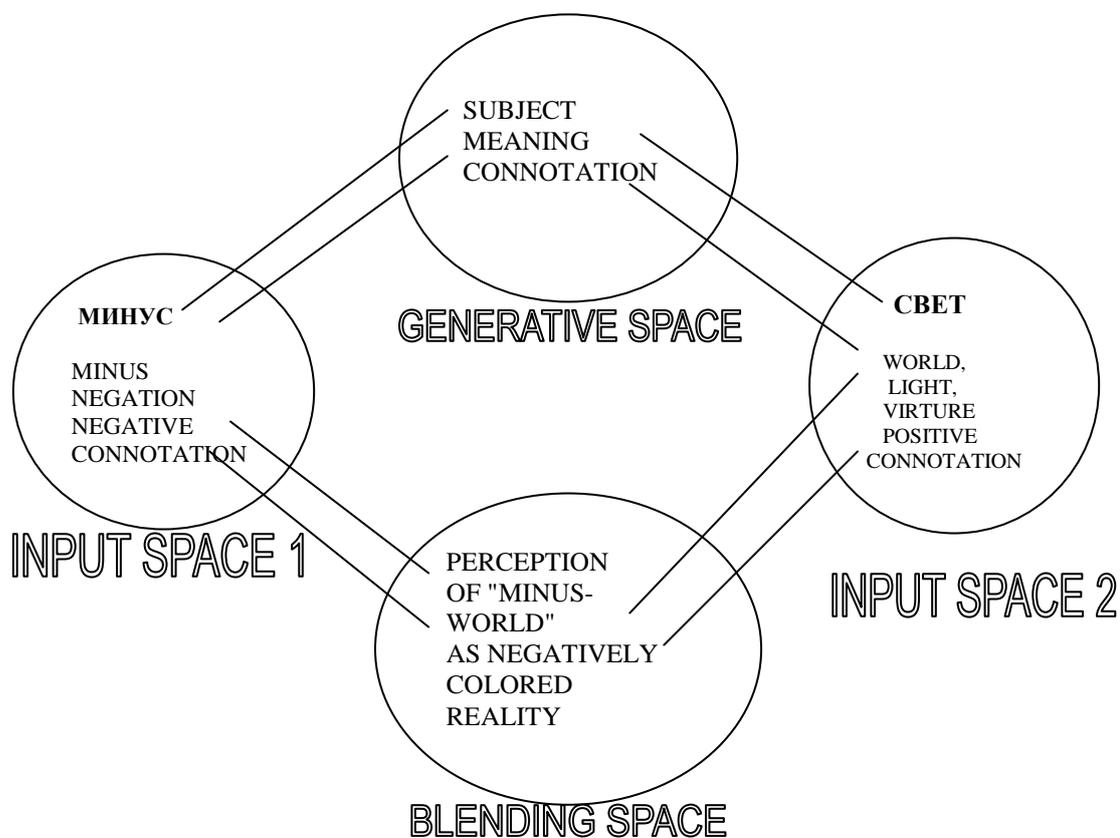
### СХЕМА 13

Во второй строфе появляется пространство, содержащее элементы «мною придуманная высота», «ты», «зеркальная пустота», «минус-свет» и элемент действия «отказываться сойти».

Несмотря на то, что схемы пространств, создаваемых этой строфой не выявляют ничего нового, стоит остановиться подробнее на метафоре «минус свет», выражающей, очевидно, реальный мир.

<sup>3</sup> А.А. Зализняк, А.Д. Шмелев, введение в русскую аспектологию, стр. 65, М. 2000

Объяснить восприятие этой метафоры поможет теория концептуального пересечения. Согласно этой теории, метафора «минус-свет» образована при помощи следующего бленда (см. схему 14):



**СХЕМА 14**

Здесь мы имеем метафору, образованную, вероятно, смешением свойств, присущих элементам «минус» и «свет». В то время как «минус» представляет собой слово, само по себе абстрактно выражающее отрицание, слово «свет» ассоциировано в нашем сознании как с «миром», так и с чем-то положительным. Следовательно, смешение этих элементов создает метафору реального мира, негативно воспринимаемого автором.

Третья строфа устанавливает дочернее к основной базе стихотворения пространство, содержащее включенное пространство отрицания N, и относящееся ко всем элементам этой строфы. Несмотря на отрицание, в нашем сознании возникает иллюзия реальности элементов, описывающих нерожденного ребенка. Иными словами, описываемая в стихотворении девочка, предстает перед нами как живая. Следует отметить частотность использования приема отрицания свойства предмета Кальпиди. (см., например, анализ стихотворения из пункта 1.2.) (схема 15).



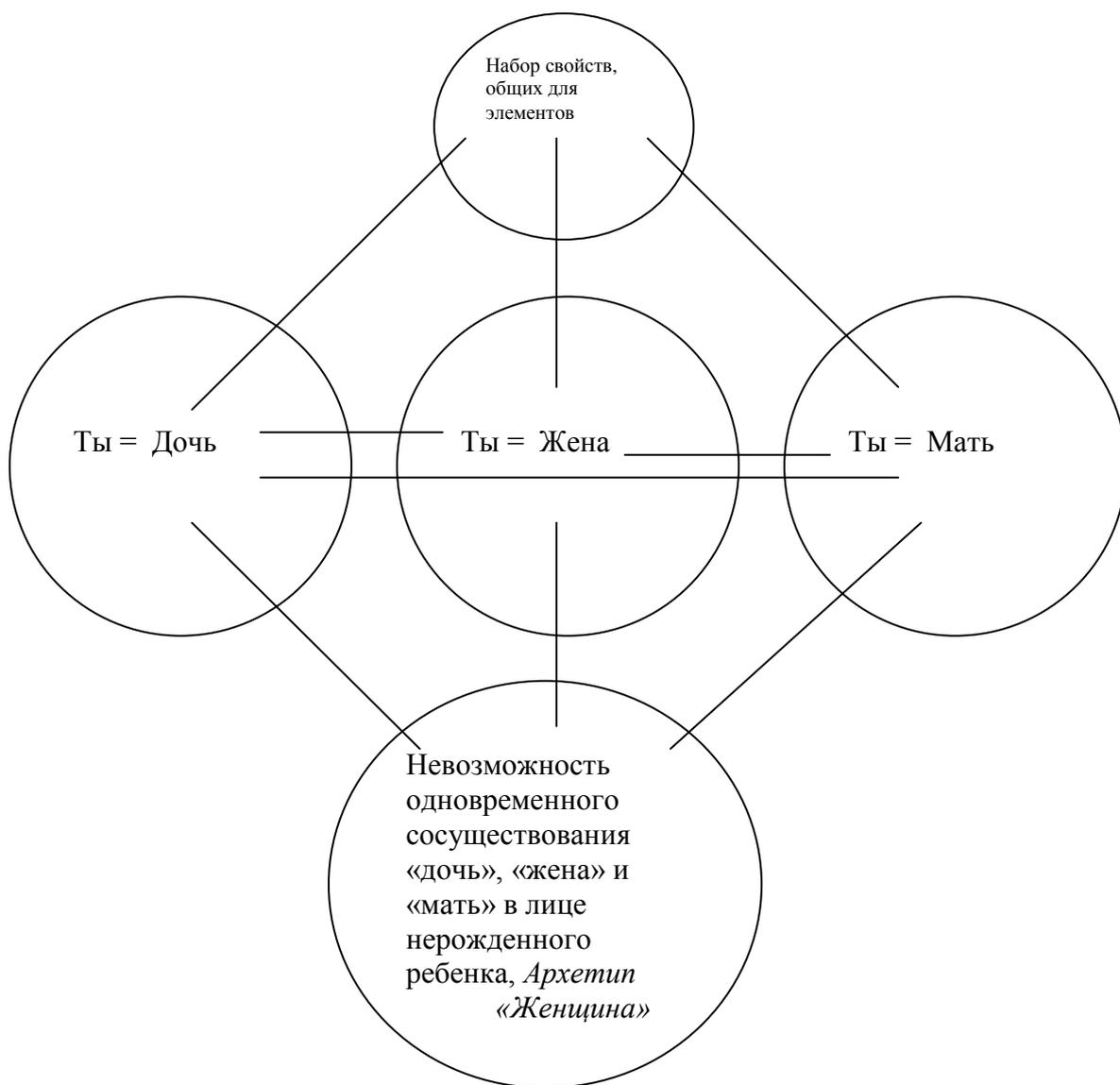
#### СХЕМА 15

Четвертая строфа не подлежит подробному обсуждению, так как она выявляет уже описанные нами в пунктах 1.2 и 1.3 элементы промежуточной негации (здесь «вернее то, что назвать рукой пытаюсь...»).

Отметим эффективность воздействия подобных, противоречащих здравому смыслу, утверждений на наше восприятие: созданный таким образом своеобразный парадокс воздействует на подсознание читателя.

Строфа образует еще более удаленную от базы систему пространств, в которой основным можно считать пространство, где образ дочери отождествляется с «течью в венах», и с некой неназванной силой, превращающей течение крови в «прямую речь». Это позволяет нам предположить, что данные строки являются метафорой мотивации автора к созданию текста.

Завершающая строфа отделена от всего текста (который, несмотря на очевидное разбиение на строфы, написан и напечатан без интервалов между строфами). Она образует блэнд, содержащий образ архетипической женщины, в котором «ты» слито из трех элементов со свойствами – «Дочь», «жена» и «мать» (см. схему 16).



**СХЕМА 16**

Еще одно пространство с элементами «точный, но тоекратный возраст», «пускать вспять» находится в нетипичном взаимоотношении с хронотопом стиха, так как слово «вспять» в данном контексте обращает возраст к прошлому. Это вызывает проблему восприятия возраста не рожденного, но описываемого как реально существующего ребенка, что подтверждается последней строчкой «тайну которого не понять». Эта строчка принадлежит пространству-ремарке автора, и является дочерним по отношению к базе 1 и обоим пространствам, образуемым в 6 строфе.

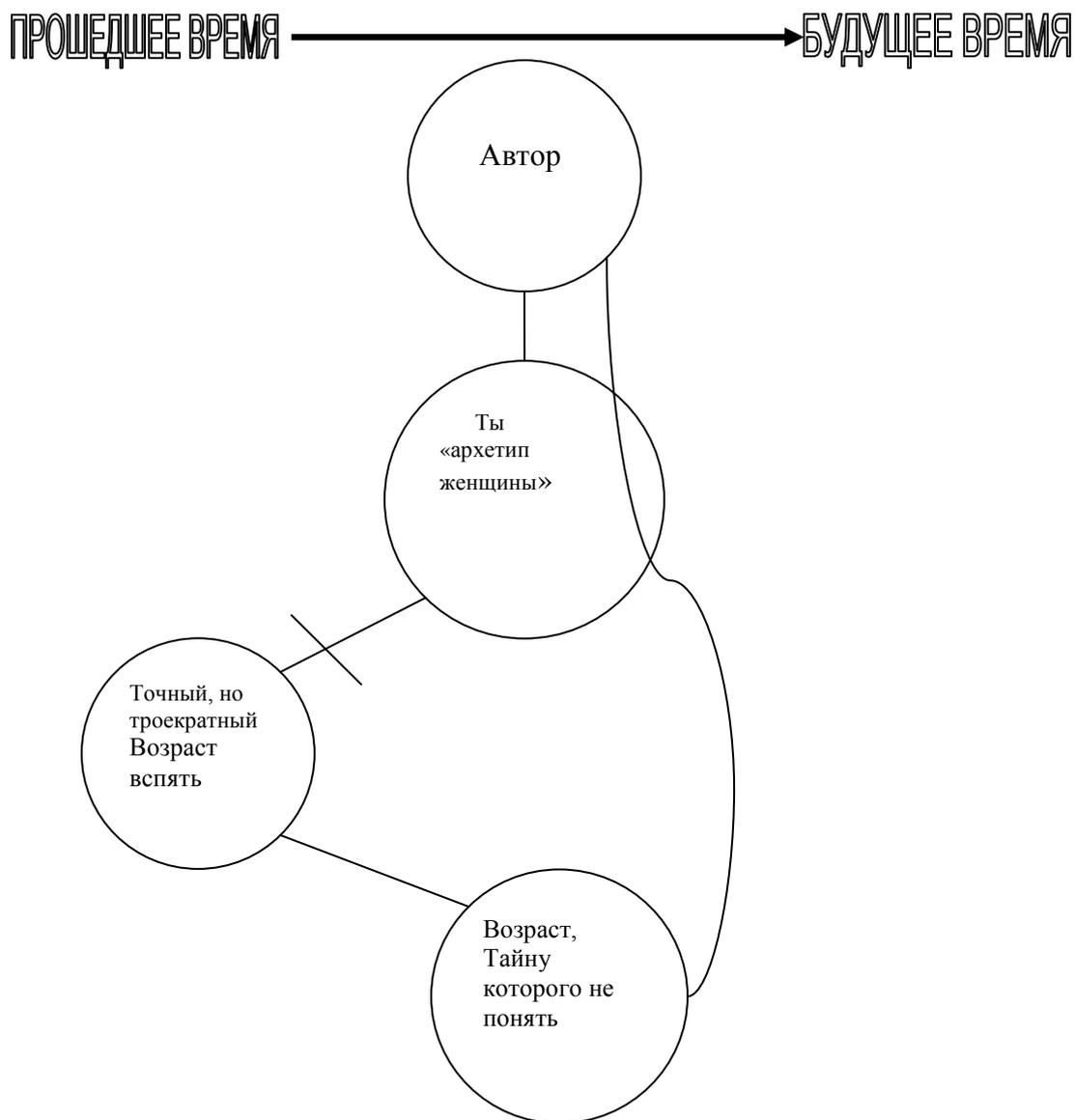


СХЕМА 17

### 3.1. Вывод и дальнейшие перспективы.

На примере постмодернистских стихотворений Кальпиди, мы показали как теория ментальных пространств и теория блендов могут быть использованы при анализе поэтических текстов. Кроме того, нами выявлено несколько общих для творчества Кальпиди поэтических приемов, которые, очевидно, являются частью особой языковой выразительности поэзии автора.

- 1) Автор практически во всех стихотворениях присутствует в тексте, но его ремарки могут выходить за пределы повествования как с точки зрения смысла так и с точки зрения пространственно-временной организации текста. В результате читатель воспринимает автора как некую речь, присутствующую в тексте, и зачастую вступающую в полемику с самим его значением. Автор спорит с собственным текстом, создавая при этом ощущение противоречивости.

- 2) Характерным элементом являются ремарки автора, создающие пространства, содержащие абстрактные элементы промежуточной негации. Они являются репрезентациями известных объектов реального мира, которые автор намеренно не называет своими именами или дает характеристики, основанные на отрицании признака. Согласно теории ментальных пространств (см. раздел «negation spaces» – Fauconnier 1994), мы способны воспринимать свойства объектов безотносительно к негации, однако такие элементы создают особый эффект воздействия.
- 3) Играя со значением глаголов различных времен и видов, автор создает психологические конструкции, отсылающие нас в референтные точки за пределами реальных временных измерений. Кальпиди своей языковой игрой создает «ирреальное будущее» или «ирреальное прошлое», разрывая таким образом хронотоп стихотворения при помощи игры с сугубо грамматическими категориями.

Основная проблема при анализе стихотворений при помощи теории ментальных пространств заключается в громоздкости схем при условии детального анализа. Теория концептуальных пересечений несколько упрощает задачу, но так как она служит скорее инструментом анализа метафор и логических парадоксов, ее применение должно дополнять анализ при помощи теории ментальных пространств. В некоторых случаях схематический анализ стихотворений кажется практически невозможным ввиду сложности построения текста, что заставляет упрощать схемы. В свою очередь, это приводит к условности анализа, хотя упрощения не мешают выявлять и наглядно показывать нам работу новаторских языковых средств выразительности и помогают нам заглянуть в глубь нашего восприятия поэзии. В данной работе мы попытались объяснить и логически обосновать один из самых противоречивых и тонких элементов самой литературы: ее воздействие на читателя. В перспективе, анализ литературных текстов при помощи теории ментальных пространств может значительно расширить наше представление о том, как именно литература, и, в частности, поэзия, может действовать на наше сознание.

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Burke M. – *Literature as parable*, // *Cognitive Poetics in Practice* (by Joanna Gavins, Gerard Steen), 2003, 115 – 128.
2. Crisp P. – *Conceptual metaphor and its expressions*, // *Cognitive Poetics in Practice* (by Joanna Gavins, Gerard Steen), 2003, 99-111.
3. Fauconnier G. - *Mental spaces*, 1994.
4. Fauconnier G. - *Mappings in Thought and Language*, 1997.
5. Grady J., Oakley T., Coulson S. – *Blending and metaphor*, // *Metaphor in cognitive linguistics* (by G. Steen, R. Gibbs), 1999, 104 – 124.
6. Lakoff G, Johnson M. – *Metaphors we live by*, 1980.
7. Langacker R. – *Foundations of the Cognitive Grammar, Volume 1*, 1987.
8. Semino E. – *Possible worlds and mental spaces in Hemingway's 'A very short story'*, // *Cognitive Poetics in Practice* (by Joanna Gavins, Gerard Steen), 2003, 83 – 98.
9. Taylor J. - *Linguistic categorization: Prototypes in linguistic theory*, 1989.
10. Turner M., Fauconnier G. - *Conceptual integration and formal expression* // *Journal of Metaphor and Symbolic Activity*, 1995, Volume 10, №3, 183 – 203.
11. Turner M., Fauconnier G. - *Metaphor, Metonymy, and Binding*, // *Metonymy and Metaphor at the Crossroads: A cognitive perspective* (by Walter de Gruyter), 2000, 133 – 145.
12. Turner M. - *The way we think*, 2002.
13. Абашев В.В. - *Виталий Кальпиди* // *Литература Урала: очерки и портреты*, 1998, 499.
14. Бутакова Л.О. - *Интерпретация художественного текста: поэтика «с человеческим лицом», «усредненным» сознанием или поэтика без «лица» и «сознания»?* // *Вопросы психолингвистики*. 2003, № 1, 57 – 63.
15. Гаспаров М.Л. - *Фоника современной неточной рифмы* // *Поэтика и стилистика 1980-1990*, 1991, 23-36.
16. Заботкина В.И. - *Когнитивные основы формирования значений фразеологических единиц в современном английском языке* // *Вестник Московского Государственного Лингвистического Университета*, 2009, 37 – 48.
17. Залевская А.А. - *Значения слова и возможности его описания* // *Языковое сознание: формирование и функционирование*, 1998, 35 – 54.
18. Зубова Л.В. - *Русский язык конца XX века в поэтическом отражении* // *Культурно-речевая ситуация в современной России*, 2000, 130 – 145.
19. Зубова Л.В. - *Современная русская поэзия в контексте истории языка*, 2000.
20. Иванова Н.Н. - *Демократизация стихотворной речи*, // *Язык поэзии XIX – XX вв. Фет. Современная лирика*, 1985, 142 – 143.
21. Иванова Е. - *Кризис языка и язык кризиса в новейшей русской поэзии* // *Литературная учеба*, 2010, №3, 14 – 25.
22. Леонтьев А.А. - *Основы психолингвистики*, 1997.
23. Тарасова И.А. – *Категории когнитивной лингвистики в исследовании идиостиля* // *Вестник СамГУ*, 2004, №1, 163 – 169.
24. Кальпиди В.О. - *Ресницы: Книга стихов*, 1997.
25. Кальпиди В.О. - *Мерцание*. 1995.

